

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.14

Magdalena Sadlik

ORCID 0000-0002-1839-9246

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Teatr musi być komunikatywny” – Waldemar Krygier jako dyrektor i reżyser Teatru Ludowego w Nowej Hucie

Twórczość tego wszechstronnego artysty, parającego się malarstwem, reżyserią, scenografią, została nieco zapomniana, najczęściej bywa przywoływana w opracowaniach poświęconych Teatrowi 13 Rzędów i Laboratorium oraz w monografiach dotyczących teatru studenckiego¹. Waldemar Krygier zapisał się we wdzięcznej pamięci kolegów, artystów debiutujących w trudnych, socjalistycznych czasach. Krzysztof Jasiński wspominał reżysera jako najwybitniejszego twórcę studenckiego teatru awangardowego², Mieczysław Czuma podobnie – jako artystę, który za-fundował krakowskiej widowni „ożywczą burzę estetyczną”³. Jako utalentowanego, choć „duchowo trochę pokręconego człowieka”⁴ przedstawiał Krygiera Grotowski. W liście adresowanym do Jurija Zawadzkiego, polecając jego pedagogicznej opiece swego współpracownika, tak oto szkicował portret artysty:

Przez długi czas Krygier był kierownikiem i reżyserem jednego z lepszych teatrów w Polsce, teatrów studenckich (w Krakowie), a jego nazwisko jest znane w kręgach teatralnych. Jest on utalentowanym scenografem, ma ciekawą wyobraźnię teatralną, częściowo z teatru poetyckiego. Jego charakter jest nieco ekscentryczny i dla-

¹ Zob.: S. Dziedzic, T. Skoczek, *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*, Bochnia 2007.

² *Legenda Teatru STU zaczęła się od „Spadania”* [wywiad z K. Jasińskim], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217613,druk.html> (dostęp: 20.05.2018). Bogatą historię niepokornego teatru studenckiego obfitującą w interesujące, często eksperymentalne przedstawienia otwiera Studencki Teatr Satyryków (1954–1973). Zob.: P. Szlachetko, J.R. Kowalczyk, *STS był pierwszy*, [w:] *STS tu wszystko się zaczęło*, Warszawa 2014, s. 11–15. O teatrach studenckich jako wpisujących się w ruch kontrkultury pisał Sławomir Magala, zob.: tenże, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa 1988. Zob. też: *Kultura studencka. Zjawisko – twórca – instytucje*, red. E. Chudziński, Kraków 2011.

³ Zob.: M. Czuma, *Z kroniki żałobnej*, „Dziennik Polski” 2006, nr 26.

⁴ J. Grotowski, *Korespondencja*, [w:] tegoż, *Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009*, Gdańsk 2009, s. 59.

tego potrzebna jest mu szczególnie czujna, uważna i twarda ręka pedagogiczna. Głównym jego problemem jest nauczyć się pracować z aktorem⁵.

Nowohucki okres teatralnej aktywności Krygiera jak do tej pory nie zainteresował badaczy, wzmianki o nim pojawiają się jedynie w tekstach dotyczących historii Teatru Ludowego⁶, toteż w niniejszym artykule właśnie tej jego zapomnianej, dyrektorskiej kadencji przede wszystkim poświęcę uwagę. Jednak zarówno jej prezentacja, jak i tym bardziej ewentualna ocena jest niezwykle trudna. Zważywszy bowiem, że przedstawienia nie były utrwalone na taśmie filmowej, jedyne zachowane materiały to scenariusze, afisze, programy, czarno-białe zdjęcia oraz recenzje. Nie dość, że rekonstrukcja spektaklu, choćby tylko w zarysach, na podstawie subiektywnych ze swej istoty recenzji nie jest zadaniem łatwym, to kolejnym, dodatkowym utrudnieniem okazuje się ich niedostatek. O ile na samym początku dyrekcji Krygiera dziennikarze, krytycy często odwiedzali Nową Hutę, o tyle z czasem ich zainteresowanie położonym na peryferiach Krakowa teatrem zaczęło słabnąć, a wraz z nim zmniejszała się zasadniczo liczba recenzji, artykułów poświęconych jego działalności.

Od młodych lat związki z Krakowem tego urodzonego w Łodzi artysty stopniowo się zacieśniały. To tutaj studiował scenografię w Akademii Sztuk Pięknych, tutaj też założył słynny Teatr 38, którym kierował w latach 1957–1959. To właśnie na jego scenie po raz pierwszy w Polsce wystawiono sztuki Becketta. W zgrzebnych, PRL-owskich czasach odbiorca dzięki repertuarowi proponowanemu przez ten młody, ambitny teatr miał szansę zapoznać się ze współczesną światową awangardą. *Samuelem Zborowskim* Krygier definitywnie pożegnał się z teatrem, który stworzył, jego odejście przebiegło w niemiłej atmosferze, sam zainteresowany nie taił związanego z tym rozgoryczenia i pewnego poczucia krzywdy. Zaniepokojony – jak się wydaje – bardziej o przyszłość zdolnego artysty niż kierowanego przez niego Teatru 38 zaprzysięgły „teatral” Tadeusz Kudliński zapytywał:

Istnieje dalej studencki Teatr 38 [...]. Jak wiadomo, impreza ta znajduje się w stanie przesilenia w związku ze zmianą kierownictwa. Trudno na razie ocenić nową perspektywę tego teatryku. Ale tymczasem co się dzieje z jego zdymisjonowanym twórcą i animatorem W. Krygierem? Czyżby ten twórczy, awangardowy reżyser miał się zmarnować w powszechnej obojętności?

Na tym etapie artystycznej biografii obawy Kudlińskiego okazały się bezzasadne, gdyż Krygier szybko odnalazł się u boku Jerzego Grotowskiego⁸, z którym współ-

⁵ Tamże.

⁶ Zob.: M. Klotzer, *Przekorna historia*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, s. 164–166; J. Woźniak, *Trzydzieści lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, oprac. Teatr Ludowy, Kraków 1988, s. 15–17.

⁷ T. Kudliński, *O kabaretach i awangardzie. Spotkania teatralne*, „Dziennik Polski” 1960, nr 159.

⁸ Zob.: W. Krygier, *Uwagi o współpracy z Grottem*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22–23, s. 76–78; *Krygier Waldemar*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/krygier-waldemar> (dostęp: 14.08.2019).

praca trwała niemal dziesięć lat – najpierw w Opolu, w Teatrze 13 Rzędów, później we Wrocławiu w Teatrze Laboratorium⁹. Prócz tego nadal działał w Krakowie, jak wspominał tamten okres Krzysztof Jasiński:

Już na pierwszym roku ściągnęli mnie do Teatru Politycznego. Stworzył go Waldemar Krygier, w odwecie za wyrzucenie go z Teatru 38. Działał dwa lata. Wystawiali Biblię, do której zostałem zaangażowany. Grałem amanta w *Pieśni nad pieśniami*. Krygier był wtedy współpracownikiem Grotowskiego. Pół tygodnia spędzał w Krakowie, pół – w Opolu, a potem we Wrocławiu. A ja piłem z nim codziennie herbatę i nie tylko. Byłem jego takim, powiedzmy, powiernikiem, przed którym wyładowywał wszystkie stresy związane z Grotowskim¹⁰.

Niewątpliwie na czasy kierowania Teatrem 38, jak i współpracy z Grotowskim przypadają złote lata Krygiera – reżysera i scenografa. „Był na topie”¹¹ – skonstatuje lakonicznie po latach Jan Güntner, wspominając artystę z czasów młodości: „Był wtedy uroczym zapaleńcem, wytrwałym, pełnym energii, z drobną skłonnością do uporu i egotyzmu”¹².

W 1965 roku, co zapewne nie pozostało bez związku z doskwierającym mu poczuciem stagnacji¹³, Krygier podjął studia w moskiewskim Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS) i – jak podkreślał Jasiński – „uczciwie je skończył”¹⁴. Po uzyskaniu reżyserskiego dyplomu artysta powrócił do Krakowa, gdzie został zatrudniony na stanowisku reżysera w nowohuckim teatrze. Etat otrzymał w roku szczególnym dla tej placówki, kiedy to hucznie obchodzono 15-lecie jej istnienia. Jubileusz skłaniał krytyków do podsumowań, ocen i dyskusji dotyczących kierunków rozwoju, dróg, którymi teatr powinien podążyć¹⁵. Wielu z nich z sentymentem wspominało pierwsze lata jego funkcjonowania, kiedy to położony na peryferiach teatr zyskał

⁹ Zob.: W. Krygier, *Na mieście w Opolu*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 157.

¹⁰ *Z kontynentu na kontynent – rozmowa z Krzysztofem Jasińskim* [rozmawiał: J.R. Kowalczyk, luty 2016], <https://culture.pl/pl/artykul/z-kontynentu-na-kontynent-rozmowa-z-krzysztofem-jasinskim> (dostęp: 20.05.2018).

¹¹ J. Güntner, *Scena NURT 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2, s. 91.

¹² Tamże.

¹³ Zob.: W. Krygier, *Uwagi o współpracy z Grottem*, dz. cyt.

¹⁴ *Z kontynentu na kontynent – rozmowa z Krzysztofem Jasińskim*, dz. cyt.

¹⁵ Całą, dość burzliwą dysputę dotyczącą teraźniejszości i przyszłości Teatru Ludowego zainicjował „Teatr”. W miesiąc po jubileuszowych obchodach zamieszczono odredakcyjny artykuł pod prowokacyjnym nieco tytułem *Nie o jubileuszu*, w którym z niepokojem konstатовano ewolucję „tej placówki, która z teatru świetnego, głośnego, twórczego przemieniła się powoli w skromną scenę peryferyjną, uczciwie spełniającą swe obowiązki [...], mającą swe miejsce wśród scen krakowskich, rzetelnie służącą swej nowohuckiej widowni – ale znajdującą się jednak z dala od nurtu żywej, poszukującej, twórczej sztuki teatru”. Zob.: *Nie o jubileuszu*, „Teatr” 1971, nr 2. Owo niebezpieczeństwo dla teatru, wynikające z podążenia za gustem mniej wybrednego odbiorcy, sygnalizował Marian Sienkiewicz na marginesie swej recenzji *Bluesa dla Pana Charlie*, zatem już na początku kadencji Babel. Zob.: M. Sienkiewicz, *Baldwin i Zabłocki w Nowej Hucie*, „Współczesność” 1967, nr 5.

szybko uznanie¹⁶. Ambitne, odważne, zaangażowane politycznie, niestroniące od eksperymentów przedstawienia Skuszancki i Krasowskiego gromadziły miłośników Melpomeny. W konfrontacji z artystycznymi, śmiałymi wizjami poprzedników¹⁷ eklektyczny repertuar proponowany przez Irenę Babel¹⁸, podporządkowany celom dydaktycznym, stopniowemu oswajaniu mieszkańców peryferyjnej dzielnicy ze sztuką, wypadła blado. Zatrudnienie Krygiera napawało niektórych krytyków nadzieją, iż pozyskanie pełnoetatowego reżysera ułatwi zespołowi wypracowanie własnego, jednolitego stylu inscenizacyjnego¹⁹, czemu nie sprzyjały wcześniej ciągłe rotacje. Nie upłynął nawet rok od jego przyjęcia, a reżyser został dyrektorem nowohuckiego teatru, zastępując na tym stanowisku Babel²⁰. Jeszcze za czasów jej dyrekcji na deskach Teatru Ludowego miała miejsce premiera *Dwóch teatrów Szaniawskiego* (27 lutego 1971), przyjęta przez krytyków jako dobry omen dla teatru – zwiastujący zwrot ku ambitnemu repertuarowi. Krzysztof Miklaszewski, nowohucki debiut Krygiera, interpretował jako uwieńczoną sukcesem próbę przywrócenia polskiej scenie dramatu już nieco zapomnianego, pokrytego patyną czasu²¹, Marian Sienkiewicz zaś pisał:

Krygierowskie *Dwa teatry* po raz pierwszy odkrywają jakiś przejmujący, gorzki komizm tej przypowieści o życiu i złudzeniu. [...] Odejście od historycznych uwarunkowań pozwoliło Krygierowi zademonstrować teatr filozoficznej myśli, cienkiej ironii i cierpkiego komizmu²².

22 lipca 1971 roku odbyła się premiera *Dam i huzarów* w reżyserii i scenografii Waldemara Krygiera, zamykająca sezon teatralny 1970/1971. „Fredro »porno« w operowym sosie”²³ – dosadnie spointowała nowohucki spektakl Krystyna

¹⁶ Zob.: D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*; M. Wąchała-Skindzier, *Teatr w mieście socjalistycznym. Przypadek Nowej Huty*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Kraków 2013, s. 99–120; J. Woźniak, *Trzydzieści lat Teatru Ludowego...*, dz. cyt., s. 5–32.

¹⁷ Po odejściu Skuszancki i Krasowskiego funkcję dyrektora objął ich współpracownik (scenograf i współinscenizator) Jerzy Szajna realizujący teatr autorski. Jednak po trzech latach zrezygnował on z funkcji, a wówczas rządy w tej borykającej się z rozlicznymi trudnościami kulturalnej placówce, zwłaszcza zaś z malejącą systematycznie liczbą widzów, przejęła Irena Babel.

¹⁸ Jak nie bez ironii przedstawiał repertuar proponowany przez Babel Marian Sienkiewicz: „Sezonowy układ repertuaru jest łatwy i prosty w konsumpcji. Jedna bajeczka, jeden quasi-musical w typie *Ballady wigilijnej* Brylla, *Ballady o tamtych dniach* Grodzieńskiego i Jurandota, *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego, dwie, trzy sztuki współczesne, czterech klasyków”. Zob.: M. Sienkiewicz, *Trzy dyrekcje i trzy teatry. O modelu nowohuckiego Teatru Ludowego*, „Teatr” 1971, nr 18.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob.: *Babel Irena*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017.

²¹ J. Miklaszewski, *Szaniawski w Krygierowskim zwierciadle*, „Teatr” 1971, nr 14.

²² Tamże.

²³ K. Zbijewska, *Szkoda...*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/188577/szkoda> (dostęp: 20.07.2018).

Zbijewska, zarzucając reżyserowi pomieszanie konwencji, natłok pomysłów. W opinii krakowskiej dziennikarki zarówno *Damy i huzary*, jak i wcześniejsze *Dwa teatry* padły ofiarą nadmiernie wybujałej wyobraźni artysty. Nie odmawiając racji istnienia takim reżysem odczytaniom, skłonna jednak była je sytuować na deskach teatru eksperymentalnego, a nie zawodowego, w dodatku usytuowanego w robotniczej dzielnicy. Podobne wątpliwości zgłaszano wcześniej względem przedstawień Skuszaneki.

Kolejna inscenizacja Krygiera – *Sennik współczesny* (10 listopada 1971), zapewniła sobie uwagę krytyki jako setna sztuka wystawiona na nowohuckiej scenie i pierwsza reżyserowana przez artystę jako dyrektora, symbolicznie zatem otwierająca nowy rozdział w historii Teatru Ludowego. W związku z powyższym krytycy mieli duże oczekiwania względem tego właśnie przedstawienia, jednak – jeśli sądzić na podstawie zachowanych recenzji – spektakl im nie sprostał. Bronisław Mamoń zarzucał sprowadzenie powieści Konwickiego do banału: „parę rodzajowych obrazeczków, ilustrujących powszechnie znaną prawdę, że Polak pije wódkę i świętuje przy każdej nadarzającej się okazji”²⁴. Wtórował mu Greń, określając *Sennik...* w wydaniu Krygiera jako „katalog grzechów głównych” okraszony sentymentalizmem²⁵. „Przydługawy wyciąg z *Sennika współczesnego*”²⁶, streszczenie powieści, przedstawienie, w którym „naturalnie brzmi tylko głos suflera”²⁷, czy wreszcie, by odwołać się do tytułu recenzji Bobera: „półśrodek półsezonu”²⁸ – zapewne nie takich podsumowań życzyłyby sobie reżyser. Jako interesujący określił ten spektakl Stefan Otwinowski, choć sformułowana przez niego zachęta nie wystawiała najlepszego świadectwa samej inscenizacji. Swoją recenzję kończył bowiem konkluzją sugerującą, że wielowymiarowa powieść Konwickiego została sprowadzona wyłącznie do realistycznego wymiaru: „Łaskawi Czytelnicy, jeśli od teatru wolicie film – jedźcie koniecznie do Nowej Huty! Zapewniam Was, że zobaczycie tam sceny z naszego życia atakujące wyobraźnię ostrą wizualnością niczym w filmie Zanussiego”²⁹. Krygier na plan pierwszy wysunął uwarunkowania społeczno-polityczne determinujące losy jednostki, która usiłuje się odnaleźć w nowej sytuacji³⁰. Spektakl nie oddał tego, co decydowało o sile prozy Konwickiego: specyficznego klimatu jego dzieła, „atmosfery dusznej i męczącej, subiektywności koszmarnego majaku”³¹.

Recenzenci wytknęli również pewne techniczno-organizacyjne niedociągnięcia. Ponoć jeszcze tydzień po premierze widzowie nie otrzymali programu spektaklu, a jedynie ulotki, pozostawiono więc domyślności widza nazwiska

²⁴ B. Mamoń, *Z wizytą w Nowej Hucie*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 8.

²⁵ Zob.: Z. Greń, ... *naszych wielkich czasów*, „Życie Literackie” 1971, nr 50.

²⁶ J. Pieszczachowicz, *Polskie sny i koszmary*, „Echo Krakowa” 1972, nr 59.

²⁷ M. Fik, *Sennik? Współczesny?*, „Teatr” 1972, nr 3.

²⁸ J. Bober, *Półśrodki półsezonu*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 36.

²⁹ S. Otwinowski, *Notes krakowski*, „Życie Literackie” 1971, nr 49.

³⁰ *Stefan Otwinowski o kolegach*, rozmawiał M. Sienkiewicz, „Teatr” 1972, nr 6.

³¹ M. Fik, *Sennik? Współczesny?*, dz. cyt.

występujących na scenie aktorów, autorów muzyki i scenografii³². W udostępnionym z pewnym opóźnieniem programie znalazł się ważny, w wersji skróconej przedrukowany w „Głosie Nowej Huty”, tekst nowego kierownika literackiego: Krzysztofa Miklaszewskiego – następcy Jerzego Broszkiewicza związanego z Teatrem Ludowym od jego początku. Szczególnie często krytycy przywoływali poniższy fragment, traktując go niczym *credo* nowego kierownictwa, zapowiedź kierunku rozwoju, w którym podąży teatr:

Krygier, przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie – jak wynika nie tylko z teoretycznych deklaracji, ale i konkretnych propozycji scenicznych – wyzwolenia instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbiorze. Oznacza to wykorzystanie doświadczeń eksperymentu Szajny, zasymilowania zdobyczy Krasowskich i zdroworoządkową syntezę z popularyzatorską pasją Ireny Babel. Oby taka synteza okazała się możliwa!³³

Tak ambitnie zakreślonego planu Krygier nie zdołał zrealizować, inna sprawa, że synteza, o której marzył kierownik teatralny, bliższa była utopijnej wizji niż realnemu programowi³⁴.

W pierwszym sezonie teatralnym swej dyrektorskiej kadencji Krygier po raz kolejny postanowił się zmierzyć z *Idiotą* Dostojewskiego³⁵, którego wystawił już wcześniej w Teatrze 13 Rzędów. Spektakl wywołał wówczas gorące dyskusje i spore kontrowersje³⁶, toteż trudno się dziwić, iż nowohuckie przedstawienie chętnie konfrontowano z tym pamiętnym opolskim. Krygier przyjął jednak całkowicie odmienną koncepcję. W odróżnieniu od wcześniejszej krakowska inscenizacja emanowała dynamizmem. W statycznym, opolskim przedstawieniu akcja rozgrywała się przy stole gromadzącym bohaterów, co mogło budzić skojarzenia z *Ostatnią Wieczerzą*. W nowohuckim spektaklu oglądane w nieustannym ruchu, formułujące taneczny korowód postaci zdają się opowiadać „jakąś historię wesołą, a ogromnie przez to smutną”:

Reżyser stara się stworzyć feerię zdarzeń, myśli i uczuć ludzkich zatopioną w zmiennych nastrojach, pełną gwałtownych spięć i przeskoków. Rozpad więzi międzyludzkich, męki duszne bohaterów, tragizm obcości wśród innych, namiętne poszukiwanie sensu życia, asceza i rozpasanie, świętość pomieszana ze zbrodni-

³² Z. Greń, ... *naszych wielkich czasów*, dz. cyt.

³³ K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy Teatru Ludowego*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 6.

³⁴ K. Miklaszewski, *Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Historia i dzień dzisiejszy*, [w:] *Państwowy Teatr Ludowy Nowa Huta. Sennik współczesny*, Nowa Huta 1971 [program].

³⁵ Zob.: K. Miklaszewski, *Nowohucka wersja „Idioty”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 14.

³⁶ Zob.: L. Flaszen, „*Idiota*”. *Na marginesie inscenizacji W. Krygiera*; Z. Bednorz, *Dostojewski współcześnie widziany*; J. Falkowski, *Dostojewski pożarty*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczienia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 43–44, 141–146.

czością przybrane zostały w szatę groteski, nawet – burleski, spontanicznej ekscentryczności karnawału, błazenady³⁷.

Takie przedstawienie wynikało z inspiracji Krygiera interpretacją Michaiła Bachtina, co zaakcentowano w programie spektaklu, zamieszczając w nim fragment książki *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Nie odmawiając oryginalności takiemu ujęciu powieści, wskazywano jednakże, iż Bachtinowską tezę o karnawalizacji *Idioty* zinterpretował nazbyt dosłownie³⁸, naiwnie. Reżyser sięgnął po metaforę dość już wyeksplloatowaną, przedstawiając życie jako nieustanną maskaradę. Swój sukces spektakl zawdzięczał w znacznej mierze dwójce aktorów wcielających się w główne role: Czesławowi Wojtale (książę Myszkini) i Aleksandrowi Bednarzowi (Rogożyn). Wystawienie *Idioty* wiązało się z nie lada wyzwaniem także dlatego, że w pamięci miłośników teatru, recenzentów zapisała się świetna inscenizacja *Biesów* Wajdy, co kolejnych reżyserów sięgających po Dostojewskiego skazywało nieuchronnie na porównania, nie uniknął ich i Krygier³⁹. Przedstawienie zostało dość dobrze przyjęte przez krytykę, a co najistotniejsze – Teatr Ludowy znów przypomniiał o swoim istnieniu. *Idiotę* zaprezentowano podczas jedenastych Rzeszowskich Spotkań Teatralnych. Spektakl postrzegano jako powrót do chlubnych tradycji z czasów dyrekcji Skuszanki i Krasowskiego, kiedy to kolejne przedstawienia budziły ożywione dyskusje⁴⁰. Zbigniew Podgórzec skłonny był postrzegać inscenizację *Idioty* – nieco na wyrost, jak się potem okazało – jako „moment zwrotny”⁴¹, przesądzający o dalszym kierunku rozwoju nowohuckiej sceny. Zdaniem krytyka w tym przedstawieniu najpełniej wybrzmiało artystyczne credo twórcy⁴². Jednak według niektórych recenzentów w pogoni za awangardową formą umknął reżyserowi tak znamieny dla prozy Dostojewskiego psychologizm: „resztki po Dostojewskim”⁴³ – skwitowała lapidarnie spektakl Krystyna Świerszczewska. Entuzjazmu nie budziła przygotowana przez reżysera scenografia, zwłaszcza zaś irytowała błyszcząca folia drzew⁴⁴. Pomimo tych wszystkich zastrzeżeń z perspektywy czasu i tak *Idiotę* uznano za najlepsze przedstawienie Krygiera z okresu jego nowohuckiej dyrektorskiej kadencji.

³⁷ J. Pieszczachowicz, *Karnawałowy Dostojewski*, „Echo Krakowa” 1972, nr 2.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zbigniew Podgórzec równie wysoko oceniał oba przedstawienia (zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, „Za i Przeciw” 1972, nr 17). Z kolei Bober z uwagi na rozmach i „wprost kosmiczny wymiar spektaklu” przedkładał *Biesy* (zob.: *Interesujący „Idiota”*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 95).

⁴⁰ Zob.: D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, dz. cyt., s. 99–120.

⁴¹ Zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

⁴² Tamże.

⁴³ K. Świerszczewska, *XI Rzeszowskie Spotkania. Spragnionej dziennik łagodny*, „Widnokrąg. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1972, nr 24. Zob. też: E. Salomon, *Złote jabłko?*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.

⁴⁴ Zob.: K. Świerszczewska, *XI Rzeszowskie Spotkania...*; J. Bober, *Interesujący „Idiota”*; K. Zbijewska, *A jednak Dostojewski*, „Dziennik Polski” 1972, nr 134.

Kilka lat później na kanwie powieści Dostojewskiego Andrzej Wajda przygotowuje w Starym Teatrze przedstawienie *Nastazja Filipowna* (1977)⁴⁵.

Już w listopadzie 1971 roku, a więc na samym początku pierwszego dyrektorskiego sezonu Krygiera, z myślą o młodych zdolnych dramaturgach powołano do życia Scenę NURT 71, aby umożliwić im tym samym debiut⁴⁶. Miały tam również zaistnieć prapremiery ważnych sztuk światowych, tak aby widzowie mieli szansę zapoznać się z najnowszymi kierunkami sztuki współczesnej. Krygier pokładał niemałe nadzieje w nowym projekcie. Scena powstała dzięki aktorowi Teatru Ludowego – Janowi Güntnerowi, który na jednym z posiedzeń rady artystycznej zaproponował jej utworzenie, on też przygotował tekst programowy *Scena NURT 71, założenia i kierunki działania*. Sama nazwa odwoływała się do teatralnych, nowohuckich tradycji, do jej „prapoczątków romantycznych”⁴⁷, czyli do amatorskiego teatru funkcjonującego pod nazwą „Nurt”, a założonego przez Jana Kurczaba⁴⁸ z myślą o propagowaniu sztuki teatralnej w robotniczej dzielnicy Krakowa:

Nazwa sceny NURT wyraża szacunek do heroicznego okresu budzenia zainteresowania teatrem w Nowej Hucie. Liczba „71”, przypominająca, ile czasu minęło od tamtych romantycznych dni, ma mówić dobitnie o lękach i niepokojach, radościach i nadziejach, które obecnie i w dającej się przewidzieć przyszłości stanowią treść naszego **teraz**⁴⁹.

Wyrażając podziw dla pionierskiej pracy Kurczaba, Güntner deklarował także gotowość do kontynuacji jego dzieła. Swą decyzję o udostępnieniu sceny przede wszystkim młodym twórcom motywował przekonaniem, że to właśnie im, przez wzgląd na pokoleniową wspólnotę, będzie najłatwiej nawiązać nić porozumienia z nowohucką widownią.

Plan był ambitny, może nawet nadmiernie, jak na małą placówkę na obrzeżach miasta, czym prawdopodobnie można po części tłumaczyć finalne niepowodzenie całego przedsięwzięcia. Na inaugurację działalności nowej sceny⁵⁰ wybrano *Dzień*

⁴⁵ Zob.: J. Walaszek, *W kręgu Dostojewskiego*, [w:] tejsze, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003, s. 126–132.

⁴⁶ To nie była pierwsza krakowska tego typu inicjatywa. U schyłku dwudziestolecia międzywojennego o powstanie takiej sceny dla debiutantów, młodych dramaturgów zabiegał Adam Bunsch (A. Bunsch, *O teatr grzechu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 64, s. 3). W efekcie z inicjatywy Tadeusza Kudlińskiego powstało Studio 39, kres jego działalności położył wybuch drugiej wojny światowej. Zob.: T. Kudliński, A. Bunsch, *Memoriał w sprawie utworzenia studium teatralno-dramatycznego* [maszynopis: BJ, sygn. 106678 III].

⁴⁷ K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

⁴⁸ Zob.: J. Kurczab, *Nurt. Opowieść o pewnym teatrze*, Kraków 1955; tenże, *Kronika serdeczna*, Kraków 1963.

⁴⁹ J. Güntner, *Scena NURT 71, założenia i kierunki działania*, [w:] tegoż, *Scena NURT 71*, dz. cyt., s. 92–93.

⁵⁰ Zob.: D. Terakowska, „Nurt 71”. *Nowa scena Krakowa*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 258; B. Natkaniec, *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*,

dobry, Mario Aleksandra Bednarza (reż. autor sztuki)⁵¹ oraz *Samokrytykę* Leona Pawlika (reż. J. Güntner)⁵². Zasadność takiego doboru budziła pewne wątpliwości, bowiem Scenę NURT 71 powołano do życia z myślą o debiutach, tymczasem obie sztuki miały już swoje prapremiery⁵³. Po spektaklach odbywały się dyskusje z publicznością, realizujące misję propagowania sztuki tak bliską Kurczabowi.

Ponieważ współpraca z Krygierem nie układała się najlepiej, Güntner dość szybko zrezygnował z kierowania sceną i opuścił Teatr Ludowy, z którym związany był przez kilkanaście lat⁵⁴. Po jego rezygnacji zagrano jeszcze dwa spektakle: *Powrót z Elby* Daniela Christoffa w reżyserii Wojciecha Boratyńskiego oraz *Wieczór zbrodniarzy* José Triany w reżyserii Jacka Grucy. Najbardziej udanym spektaklem okazała się sztuka otwierająca działalność sceny – *Dzień dobry, Mario* Bednarza⁵⁵, przez niego również wyreżyserowana, przedstawiająca historię młodej, zakochanej pary, wchodzącej dopiero w dorosłe życie, uwikłanej w trudne relacje⁵⁶. Przedstawienie obok *Cyrulika sewilskiego* oraz *Zaczarowanych kwiatów* (reż. A. Bednarz) z uwagi na liczbę przedstawień wpisało się w krąg największych premier z czasów dyrektorskiej kadencji Krygiera. Scena NURT 71, choć niewątpliwie należała do niszowych przedsięwzięć kulturalnych, warta jest pamięci jako cenna inicjatywa, zrodzona ze szlachetnych pobudek, z gotowości do podejmowania artystycznych wyzwań⁵⁷. Już ze sporej perspektywy czasowej Güntner tak ocenił jej działalność:

„Echo Krakowa” 1971, nr 275; *Debiuty dramaturgiczne. Prapremiery współczesne na drugiej scenie Teatru Ludowego*, „Echo Krakowa” 1971, nr 251.

⁵¹ Zob.: J. Bober, *Propozycja nie nowa, ale interesująca*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 301; B. Natkaniec, *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*, „Echo Krakowa” 1971, nr 275.

⁵² Zob.: J. Güntner, *Parę uwag o pracy nad „Samokrytyką”*, [w:] tegoż, *Scena NURT 71*, s. 94–95.

⁵³ *Dzień dobry, Mario* wystawiono na Scenie Inicjatyw „Reduta 71” w Teatrze im. Juliusza Osterwy, zaś *Samokrytykę* w Starym Teatrze. Dlatego też Morawiec nie bez pewnej ironii pisała w kontekście obu sztuk o „wtórnym debiucie”. Zob.: E. Morawiec, *Teatr nasz powszedni*, „Życie Literackie” 1972, nr 6.

⁵⁴ Zob.: J. Güntner, *Scena Nurt 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2, s. 95.

⁵⁵ Zob.: J. Bober, *Propozycja nie nowa, ale interesująca*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 301; K. Zbijewska, *Powody do radości*, „Dziennik Polski” 1971, nr 288.

⁵⁶ Interpretację sztuki przedstawiła Elżbieta Morawiec w recenzji poświęconej lubelskiej prapremierze. Zob.: E. Morawiec, *Poetycki teatr Brauna*, „Życie Literackie” 1971, nr 20. Zob. też: O. Hutnicki, *Zamiast recenzji. „Dzień dobry Mario”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 2.

⁵⁷ Warto wspomnieć, że na początku lat 70. równie interesującą inicjatywę podjęto w Lublinie, gdzie po kilku latach przerwy, za dyrekcji Kazimierza Brauna reaktywowano małą scenę Reduta działającą przy Teatrze im. Juliusza Osterwy, przyjęła ona nazwę „Reduta 70”. Na tej scenie otwartej na artystyczne eksperymenty współpracownicy Grotowskiego Rena Mirecka i Zbigniew Cynkulis wystawili wspólnie z młodymi aktorami lubelskiego teatru *Jałowca* (1973). Zob.: J. Cymerman, *Z Mekki do Medyny. Rena Mirecka i Zbigniew Cynkulis w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie*, <http://www.grotowski.net/performer/performer-11-12/z-mekki-do-medyny-rena-mirecka-i-zbigniew-cynkulis> (dostęp: 15.05.2019); K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*, „Akcent” 2004, nr 1–2.

Potrafiła zaproponować rzeczy wtedy nowe, poszerzyć ofertę artystyczną, stworzyć szansę autorom, tłumaczom, aktorom, reżyserom. Jak w *Locie nad kukułczym gniazdem* na zarzut „nie udało ci się”, mogę z czystym sumieniem odpowiedzieć jak Mc Murphy: „ale próbowałem!”⁵⁸.

Działania podjęte przez dyrektora na początku jego kadencji pozwalały na optymistyczne rokowania co do przyszłości teatru⁵⁹, by przywołać znamienity tytuł jednego z artykułów: *Powtórne narodziny teatru*⁶⁰. Zwłaszcza w pierwszym sezonie rządów Krygiera na marginesie kolejnych recenzji, na podstawie jego pierwszych poczynań, repertuarowych wyborów, próbowano przepowiedzieć przyszłość teatru, czasami konfrontując też inicjatywy nowego dyrektora z działalnością jego poprzedniczki. Przy czym, o ile już uciekano się do takich porównań, o tyle wypadały one dość często na niekorzyść Ireny Babel. Mamoń, formułując cele stojące przed kierownictwem nowohuckiego teatru, jednocześnie bardzo surowo, wręcz krzywdząco oceniał pracę reżyserki:

Nowe kierownictwo ma sytuację niełatwą: bo niby był teatr, a właściwie go nie było. Trzeba go stworzyć od nowa. Nie wystarczy przyjąć określonej możliwości budżetu ilości aktorów, trzeba ich jeszcze natchnąć jednym myśleniem [...] trzeba zmontować zespół, który wypracowałby własną koncepcję teatru w środowisku miejskim, zdominowany przez dwie grupy społeczne: robotników i inteligencję techniczną. Trudność w tym, że właściwie nie ma do czego nawiązywać. Pięcioletni okres działalności Ireny Babel był pod tym względem czasem martwym. Nie tylko nie zarysował możliwości takiej koncepcji, ale zmarnował kapitał poprzedniego kierownictwa⁶¹.

Optymistyczne prognozy, że inscenizacja *Idioty* otworzy nowy okres w dziejach Teatru Ludowego, w którym odzyska on niegdysiejsze znaczenie, nie ziściły się. Kolejne inscenizacje nie wzbudziły żywszego zainteresowania teatralnej krytyki, pamiętne zaproszenie kierownika literackiego do „pełnych polemicznej pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli”⁶² pozostało już właściwie bez odpowiedzi. A przecież po wystawieniu *Idioty* przyszła kolej na dalsze ambitne i ciekawe propozycje repertuarowe, których nie oferowały inne teatry, wydawałoby się więc, że powinny zainteresować przynajmniej koneserów.

⁵⁸ J. Güntner, *Scena NURT 71*, dz. cyt., s. 95.

⁵⁹ Zob.: K. Zbijewska, *Powody do radości*, dz. cyt.; M. Sienkiewicz, *Stary i nowy teatr krakowski*, „Literatura” 1972, nr 4. Natomiast sceptycyzmu względem poczynań Krygiera nie tała Małgorzata Ruda, zarzucając teatrowi nowohuckiemu pod jego dyrekcją pretensjonalność oraz intelektualną pozę: „Uciekając przed tanią popularnością, niebezpiecznie przybliżył się do granicy, poza którą rozpościera się grząska kraina niespełnionych ambicji, gdzie przestają obowiązywać już kryteria dobrego i złego smaku. Ponieważ Teatr Ludowy nie chce dać się sprowadzić do roli teatralnego Kopciuszka, więc próbuje kokietować publiczność i krytykę intelektualną pozą”. M. Ruda, *Kłopoty z popularnością teatru*, „Życie Literackie” 1973, nr 7.

⁶⁰ Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

⁶¹ B. Mamoń, *Z wizytą w Nowej Hucie*, dz. cyt.

⁶² Zob.: K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza inscenizacja *Wesela hrabiego Orgaza* – powieści Romana Jaworskiego podejmującej problematykę kryzysu europejskiej cywilizacji. Zainteresowanie twórczością tego niedocenianego wcześniej prozaika, autora *Historii maniaków*, rośnie systematycznie, począwszy od lat siedemdziesiątych XIX wieku, a wraz z nim także liczba artykułów i monografii⁶³ poświęconych jego dziełu. Już w XXI wieku Jan Klata, doceniając potencjał tej powieści, aktualność jej przesłania, wystawił ją w Starym Teatrze (2010) na podstawie adaptacji przygotowanej wraz z Sebastianem Majewskim. Spektakl zyskał niemało recenzji, jednak na ich marginesie nie przywoływano tej sprzed lat, pierwszej inscenizacji *Wesela hrabiego Orgaza*, tym bardziej więc warta jest przypomnienia. Jerzy Bober, który jako jeden z nielicznych ówczesnych recenzentów docenił sam fakt zaistnienia *Wesela...* na teatralnych deskach, choć wątpił w sceniczną nośność dzieła, z uznaniem pisał o odkryciu przez Krygiera „i autora, i jego dzieła”⁶⁴. Podkreślając, że może być ono docenione tylko przez wymagającego, wysmakowanego odbiorcę, jako miejsce bardziej właściwe dla jego wystawienia wskazywał małą scenę. Swemu spektaklowi nadał Krygier operowe ramy, odwołał się również do chwytów rodem z teatru jarmarcznego. Kreśląc krytyczną recenzję *Wesela hrabiego Orgaza*, Maciej Szybist zamknął ją wymownym zdaniem adekwatnym także w kontekście innych reżyserskich poczynań Krygiera z czasów jego dyrekcji w Teatrze Ludowym: „Przedstawienie Krygiera nie jest udane, ale jako nieudane marzenie o rzeczach nieosiągalnych zasługuje na sympatię, a przynajmniej na myślową przychyłność”⁶⁵.

Już u schyłku swojej kadencji w Nowej Hucie Krygier udzielił wywiadu dla „Dziennika Polskiego”. W rozmowie z Krystyną Zbijewską utyskiwał na brak zainteresowania zarówno władz lokalnych, jak i dyrektora nowohuckiego kombinatu sprawami teatru. Przyczyn niskiej frekwencji upatrywał także we wszechwładnym królowaniu telewizji, w konkurencji, z którą – jak dowodził – teatr ulokowany w tak specyficznym miejscu jak Nowa Huta nie ma żadnych szans. Argumenty Krygiera jednak nie do końca przekonują. Tak samo zresztą jak jednego z aktorów tłumaczącego pustki na widowni położeniem teatru na peryferiach Krakowa⁶⁶. W podobnych bowiem warunkach, a także w tym samym miejscu funkcjonował teatr za czasów Babel, a widownia była pełna. Przyczyn należałoby więc upatrywać raczej w repertuarowych wyborach. Krygier po trzech latach kierowania placówką nie krył swego zniechęcenia, płynącego z miernych rezultatów jego wysiłków. Scena NURT 71, przeznaczona dla debiutantów, z którą wiązał tyle nadziei, świeciła pustkami. Ten stan rzeczy tłumaczył reżyser faktem, że nie znaleźli się autorzy zainteresowani wy-

⁶³ Zob. m.in.: J.Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów (Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*, Toruń 1990; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003; K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja, brzydota, groteska*, Kraków 1992.

⁶⁴ J. Bober, *Spóźnione odkrycie*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 125.

⁶⁵ M. Szybist, *Wesele hrabiego Orgaza*, „Echo Krakowa” 1973, nr 122.

⁶⁶ Zob.: *Aleksander Bednarz*, rozmawiała Halina Gugałowa, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 124.

stawieniem swoich sztuk. Ale i takie wyjaśnienia nie w pełni satysfakcjonują, wszak pierwotnie na scenie planowano także prapremiery sztuk światowych prezentujące nowe kierunki w sztuce współczesnej⁶⁷. Jak z nutą rozgoryczenia konstatawał Krygier, zawiodły również repertuarowe poszukiwania – wprowadzenie na scenę *Wesela hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego czy *Papugi* kubańskiego twórcy Nicolasa Doora⁶⁸ nie przyniosło oczekiwanych rezultatów.

Za czasów Ireny Babel zabiegano o młodego widza, za dyrekcji Krygiera o tej grupie odbiorcy jakby zapomniano, ograniczając repertuar przeznaczony dla dziecięcej widowni do jednej bajki na rok⁶⁹. Wprawdzie pewną inicjatywę podjęto, inscenizacji *Kubusia Puchatka* towarzyszył konkurs na najpiękniejszą ilustrację z przedstawienia. Cieszył się on dużą popularnością wśród najmłodszych odbiorców – przesłano ponad trzysta prac. Jak przyznał sam dyrektor: „Jakoś jednak ten pierwszy zapal minął”⁷⁰, co był gotów tłumaczyć również brakiem entuzjazmu zespołu dla wcielania się w bajkowe postaci. Paradoksalnie dopiero u schyłku swojej kadencji Krygier publicznie zdradził założenia, które mu przyświecały, wcześniej czynił to zazwyczaj przywoływany już tutaj Miklaszewski. Podważając zasadność odwiecznych etykiet, sporów o kształt sztuki: elitarnej bądź egalitarnej, towarzyszących zresztą Teatrowi Ludowemu od jego zarania, konstatawał z mocą:

Teatr musi być dla widza w ogóle. A więc tym samym musi być w jakimś sensie eklektyczny. Podejmować różnorodne próby, mieścić w sobie różne sceniczne gatunki, starać się o atrakcyjność, o atakowanie widza z różnych stron. I warunek zasadniczy: teatr musi być komunikatywny. [...] Tylko sztuka komunikatywna ma sens, bo tylko ona jest odbierana. A praca dla nikogo, żonglerka artystyczna dla samej zabawy nie może przecież zadowolić żadnego artysty. Mnie Beckett już nie imponuje⁷¹.

Pod taką deklaracją podpisałyby się zapewne z pełnym przekonaniem także poprzedniczka Krygiera na dyrektorskim stanowisku – Irena Babel. Powyższe sformułowania w ustach niegdysiejszego awangardowego twórcy brzmiały niczym wyzwanie, choć – co warto podkreślić – harmonizują one z przekonaniem wyrażonym w pamiętnej, programowej deklaracji Teatru 38: „Dobre widowisko jest to widowisko zrozumiałe dla każdego, wykluczające elitarność”⁷².

Krygier szczególną chęcią do udzielania wywiadów nie pałał, prócz tego w przeciwieństwie do innych dyrektorów nie był skory do ogłaszania planów repertuarowych u progu nowego sezonu⁷³. Można więc przypuszczać, iż odstępianie od tego zwyczaju wiązało się ze świadomością trudnej sytuacji Teatru Ludowego, notujące-

⁶⁷ Zob.: K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

⁶⁸ Zob.: J. Bober, „Papugi”, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 41.

⁶⁹ Zob.: *Teatr musi być komunikatywny. Rozmowa z Waldemarem Krygierem* (rozmowę przeprowadziła Krystyna Zbijewska), „Dziennik Polski” 1973, nr 298.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² W. Krygier, *Teatr 38 wyjaśnia*, „Teatr” 1959, nr 2.

⁷³ Zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

go systematycznie od czasów odejścia Babel zmniejszającą się liczbę widzów. Toteż wywiad, w sumie dość gorzki, bo układający się w rejestr straconych złudzeń dyrektora, zamykała informacja o sztukach planowanych na kolejny sezon, udanych przedsięwzięciach i planach na przyszłość. Zatem pomimo braku zadowalających efektów Krygier do końca swej kadencji nie rezygnował z prób pozyskania większej liczby odbiorców. W ostatnim sezonie jego dyrekcji proponowano chętnie opery i spektakle muzyczne, na ogół skutecznie zapewniające widownię. Aby zapewnić sobie profesjonalne wsparcie, zatrudniono nawet kierownika muzycznego – Joannę Wnuk. Spośród wyreżyserowanych przez Krygiera przedstawień największą liczbę widzów zgromadził właśnie *Cyrulik sewilski* (20 631), wystawiony na nowohuckiej scenie sześćdziesiąt trzy razy. Jednak popularność tej sztuki mierzona liczbą sprzedanych biletów nie miała prostego przełożenia na zainteresowanie krytyków teatralnych tym spektaklem. Opery, przedstawienia muzyczne cieszyły się dużą popularnością za dyrekcji Babel, której wówczas część krytyków zarzucała brak repertuarowej ambicji i dążność do łatwego sukcesu. Znamienne, że w końcu sięgnął po nie także i Krygier...

W sumie dla Teatru Ludowego Krygier wyreżyserował dwanaście przedstawień, oferując odbiorcom bardzo zróżnicowany repertuar: od polskich twórców poczynając, przez światową klasykę, po adresowane dla najmłodszych *Niezwykłe przygody Kubusia Puchatka*. Z nowohucką widownią pożegnał się *Carem Fiodorem* Aleksieja Tołstoja (28 kwietnia 1974)⁷⁴. Krygier sam przygotowywał scenografię do swoich sztuk, był też autorem adaptacji. Pełnił nie tylko rolę dyrektora, ale i kierownika artystycznego. Za jego czasów na deskach Teatru Ludowego zagościły sztuki często młodych, nieznanymi szerszemu kręgowi odbiorców literatów, reżyserowane przez Andrzeja Bednarza, Andrzeja Dobrowolskiego, Jerzego Sopoćkę, Lecha Komarnickiego, Wojciecha Jesionkę.

Kierowanie nowohuckim teatrem było wyjątkowo niewdzięcznym zadaniem. Kolejni pełniący dyrektorskie funkcje artyści musieli zmierzyć się zarówno z niegdysiejszą legendą, jak i z bieżącymi trudnościami związanymi z jego funkcjonowaniem. Teatrowi Ludowemu od czasów powstania towarzyszyła nieprzerwana dysputa na łamach prasy dotycząca jego kształtu, formuły, co w skrócie ujmując, sprowadzało się do kwestii: elitarny czy egalitarny. Ponieważ każdy z tych dwóch modeli miał swoich żarliwych propagatorów, w efekcie Teatr Ludowy był nieustannie pod ostrzałem krytyki: „[...] bito go i wtedy, gdy miał pomysły, i wtedy, gdy pokornie realizował zgrzebny program teatralnej oświaty. Teatr Ludowy jak żaden inny w Polsce był atakowany, pouczany i wyśmiewany”⁷⁵.

⁷⁴ Po latach wcielający się w główną rolę Aleksander Bednarz wspominał spektakl jako „piękne i mądre przedstawienie” podejmujące problem władzy, imponujące „wspaniałą, wręcz bizantyjską scenografią” (Wywiad z Aleksandrem Bednarzem, [w:] *Teatr jest w nas. Migawki z dekady pierwszej nowego półwiecza*, Kraków 2015, s. 80). Zob. też: Z. Greń, *Car Fiodor i inni*, „Życie Literackie” 1974, nr 19; E. Morawiec, *Przypowieść o dobrym carze Fiodorze, szlachetnym Iwanie i mocnym Borysie*, „Teatr” 1974, nr 13; J. Orłowski, *Car Fiodor na polskiej scenie*, „Życie Literackie” 1974, nr 25.

⁷⁵ M. Ruda, *Kłopoty z popularnością teatru*, dz. cyt.

Krygier wybrał inną drogę niż jego poprzedniczka na dyrektorskim stanowisku Irena Babel, której propozycje repertuarowe na ogół były dostosowane do percepcyjnych możliwości nowohuckiej widowni i wpisywały się w jej oczekiwania, a sama dyrektorka wcielała w życie ostrożny plan powolnego przyzwyczajania odbiorców do ambitniejszego repertuaru. Postulatu komunikatywności teatralnej sztuki Krygier nie wiązał z gotowością do artystycznych kompromisów: „Miał ambicje tworzenia teatru, a nie produkowania przedstawień”⁷⁶. Proponował widzowi teatr nastroju i emocji, umacniał pozycję aktora⁷⁷. Praca z Krygierem była cennym doświadczeniem dla zespołu nowohuckiego teatru. Po latach Aleksander Bednarz rolę Rogożyna w *Idiocie* zaliczył do kilku najistotniejszych w swoim życiu, tych, które ukształtowały go nie tylko jako aktora, ale i człowieka⁷⁸. Krygier podejmował ambitne poszukiwania repertuarowe, wyprzedzające znacznie epokę, w której mu przyszło tworzyć, by raz jeszcze przypomnieć *Wesele hrabiego Orgaza*.

Tak Bednarz wspominał nowohucki teatr Krygiera: „Był to teatr łagodnego plastyka [...]. Wspaniały wizualnie, niezwykły w światłach, dziwny w repertuarze, ale nieograniczający aktora, jak to często bywa u malarzy”⁷⁹. Ta plastyczność łączyła go z teatrem poprzedników Babel: Skuszanek, Krasowskiego i Szajny. W przeciwieństwie do założycielki i pierwszej dyrektorki Teatru Ludowego Krygiera nie interesowała sztuka zaangażowana w kwestie polityczne. Natomiast jego następca Ryszard Filipiński opowie się za modelem teatru walczącego, związanego z dniem codziennym i problemami współczesności⁸⁰.

Bibliografia

- Czuma M., *Z Kroniki żałobnej. Zmarł Waldemar Krygier z Teatru 38*, „Dziennik Polski” 2006, nr 26.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Monografia Teatru 38*, Kraków 1985.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Teatr 38*, Kraków 2018.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*, Bochnia 2007.
- Güntner J., *Scena NURT 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2.
- Kosiński D., *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, s. 99–120.
- Kultura Studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, red. E. Chudziński, Kraków 2011.
- Magala S., *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa 1998.
- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
- Morawiec E., *Teatr nasz powszedni*, „Życie Literackie” 1972, nr 6.

⁷⁶ M. Sienkiewicz, *Stary i nowy teatr krakowski*, dz. cyt.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob.: Wywiad z Aleksandrem Bednarzem, dz. cyt., s. 80.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Zob.: Rozmowa Wojciecha Janickiego z Ryszardem Filipińskim: *O tradycji i współczesności*, „Kierunki” 1977, nr 28.

- Natkaniec B., *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*, „Echo Krakowa” 1971, nr 275.
- Ruda M., *Kłopoty z popularnością teatru*, „Życie Literackie” 1973, nr 7.
- Sienkiewicz M., *Stary i nowy teatr krakowski*, „Literatura” 1972, nr 4.
- Sienkiewicz M., *Trzy dyrekcje i trzy teatry. O modelu nowohuckiego Teatru Ludowego*, „Teatr” 1971, nr 18.
- Teatr jest w nas. Migawki z dekady pierwszej nowego półwiecza*, Kraków 2015.
- Teatr Ludowy. Nowa Huta 1955–1960*, oprac. J. Timoszewicz i A.W. Kral, Kraków 1962.
- Teatr musi być komunikatywny. Rozmowa z Waldemarem Krygierem*, rozmowę przeprowadziła K. Zbijewska, „Dziennik Polski” 1973, nr 298.
- Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Kraków 2013.
- Walaszek J., *W kręgu Dostojewskiego*, [w:] tejsze, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003.
- Woźniak J., *Trzydzieści lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, Kraków 1988.

‘The theatre must be communicative’ – Waldemar Krygier in the Ludowy Theatre

Abstract

This paper presents the period of artistic activity of Waldemar Krygier in Nowa Huta. Krygier was a director and manager of the Ludowy Theatre from 1971–1974 and before that time he founded a famous student’s theatre, Studio 38, and also cooperated with Jerzy Grotowski. The author briefly analyses those performances by Krygier which became interesting for theatre critics, especially *Biesy* – his greatest theatrical achievement. As a manager and director, he ambitiously searched for the repertoire. During his term, the stage Nurt 71 was created – an interesting niche initiative.

Słowa kluczowe: Waldemar Krygier, Teatr Ludowy, teatr, dramat, krytyka teatralna

Key words: Waldemar Krygier, the Ludowy Theatre, theatre, drama, theatre criticism